

Grillparzerの演劇

| | |
|-----|---|
| 著者 | 小川 正巳 |
| 雑誌名 | 神戸外大論叢 |
| 巻 | 12 |
| 号 | 1 |
| ページ | 1-26 |
| 発行年 | 1961-04-28 |
| URL | http://id.nii.ac.jp/1085/00001997/ |



Grillparzer の 演 劇

小 川 正 己

かって私は Hofmannsthal に触発されて、ドイツ演劇におけるオーストリア、就中その首都ウィーンの演劇が、ヨーロッパ演劇の正統に連なるものではないかと感じ、その系譜に探索の手をさし入れてきた。そしてそのためにはまず「オーストリアを、死んだ子供を思いだす母親の愛情で語る」オーストリア人 Josef Nadler に、ウィーンの劇場史を語ってもらった。『ウィーン劇場物語』⁽¹⁾である。更にその物語に則って、『ウィーンの民衆劇』⁽²⁾を、更にその源をさぐる意味で、『ドイツ・バロック劇場序説』⁽³⁾を書いてきた。しかし『ウィーン劇場物語』はウィーンの民衆劇の最盛期すなわち Raimund と Nestroy で中断している。私はそのあと書きに「続いて Schreyvogel, Heinrich Laube 更に Eduard Bauernfeld が語られねばならない。更に最後に Franz Grillparzer が圧巻として語られて、一応ウィーン劇場物語は閉じるであろう。いや、その物語は更に Anzengruber に、更に Klalík, そして私たちの Hofmannsthal に、Billinger, Mell, Henz によって現代に到るまで語りつがれているのだ。」⁽⁴⁾と書いた。『ウィーンの民衆劇』と『ドイツ・バロック劇場序説』によって、一応過去の探索には手をつけた。私は今や前に進まねばならぬ。圧巻とした Franz Grillparzer (1791-1872)に取りかからねばならない。

(1) くるおべす30号, S. 57 ff.

(2) 外大論叢第9巻第2号

(3) 同 第10巻第3・4合併号

(4) a. a. O. S. 74

既に『ウィーンの民衆劇』においても述べたように、大体十七世紀に由来するところのバロック伝統劇は、Johann Christoph Gottsched (1700-1766) に始まる正規劇 (regelmäßige Dramen) 運動の前に、Hans Wurst 論争などを経て、次第にウィーンの郊外に押しやられてレオポルトシュタット劇場や、ヨゼフシュタット劇場や、アン・デア・ヴィーン劇場に立てこもるに到った。ウィーンの宮廷劇場ブルク劇場 (Burg Theater) は、ヨーロッパの他の一流劇場同様に正規劇の劇場となり、その宮廷役者たちは「民衆的、非文学的喜劇の再許可によって、かれらがやつのことでかち得た社会的位置が低まることをおそれる」⁽⁵⁾ ところの、あくまで郊外劇場の役者と峻別される正規劇役者であったのだ。

Grillparzer は、1814年から1832年の間ブルク劇場に君臨した Josef Schreyvogel (1768-1832) に見出され、それ以来かれの劇作は Schreyvogel の協力のもとに生れ、また上演されている。更に Schreyvogel 亡きあと、上演を断念して、暗い晩年をすごしていた Grillparzer に、上演の手をさしのべたのは、1850年以来ブルク劇場の支配人になった Heinrich Laube であった。Laube は1851年以来、今や人々から忘却されようとしていた Grillparzer の劇を次々に、新なる演出のもとに、かつては不成功に終わった作品、例えば『海と愛の波』(Des Meeres und der Liebe Wellen) をも、ブルク劇場の舞台に成功させ、晩年の Grillparzer を再び人々のなかに浮び上らせた。

つまり私がここで問題にしたいのは、Grillparzer が、バロック伝統劇の郊外劇場に対立する正規劇の牙城ブルク劇場で最も偉大な劇作家であったということである。ドイツの正規劇の歴史は、前記の Gottsched に端を発して、Lessing (1729-81) を経て、Schiller (1759-1805)、Goethe (1749-1832) の古典劇に、更にローマン派に大きく開花するのであるが、正規劇の牙城ブルク劇場に拠ったとはいえ、正規劇の歴史よりはるかに深い伝統のうえに立つ

(5) 『ウィーンの民衆劇』S. 75

Grillparzerが、果して上記の正規劇に連るものとして捉え得るであろうか。成程狭義のウィーン劇場はウィーン郊外に敗退して、Raimund, Nestroyの盛期を最後として、そのエピゴーネン Schickh, Gulden, Reiberstorffen, Haffner, Told 等に余端をたもつにすぎないが、新たなる正規劇を容れながら Grillparzer, Anzengruber, Hofmannsthal といった広義の伝統劇場としてのウィーン劇場の存在は考え得ないか。

Hofmannsthal はそのエッセイ『文学に写し出されたオーストリア』(Österreich im Spiegel seiner Dichtung)⁽⁶⁾において、次のように言っている。

「(Anzengruber に関して) 民衆の持参金である、この陽気さは陽気な社交性を独特に縁どる黄金の要素として、そこに在ろうと在るまいと、何よりもポエジーにおける民衆的なもの (Volkshaftes) を教養的なもの (Bildungshaftes) と区別することであろう。そしてここに次のような私たち独特の展望が生れるのだ、即ち私たちの教養文学の最大作品『ファウスト』をその作者を意識してすら、比較的貧しいものと見なすという。Goethe が『ファウスト』に持ちこむことの出来なかったもの、即ち最も価値のある最も大切なものである民衆的要素は本質的なユーモアである。メフィストには非常に高度に精神的ユーモアの痕跡がある。そこではユーモアがともかくは響いているものの、より素朴な時代の同じ位偉大な作家が創りだしたような本当のカスペル (道化) 的要素は既にもはや不可能であった。民衆的要素は苦心してやっと創りだされたという互合で……。」メフィストのユーモアについてはさておくとして、問題としたいのは、Gottsched に始まり、Goethe の『ファウスト』に頂天を極めるドイツ文学の伝統の本質を、「民衆的なもの」に対立する「教養的なもの」と規定していることだ。Gottsched=Lessing=Goethe, Schiller=ローマン派というドイツ文学黄金時代の伝統の詳細な解明は、それ自身非常に大きなテーマであるだけに、これは他日に譲るとしても、その運動が互いに相反する理論をかかげながらも、民衆から遊離した大学の教授や

(6) Prosa III, S. 335 ff.

地方宮廷の知識階級によって促進された点、「教養的」という規定を与えることはできよう。その意味でこの運動は、広くはルネッサンス以来、ヨーロッパにおいて古典学者（フマニスト）によって促進されてきた文学（例えば *comedia erudita*）に遅まきながら連るものであろう。詳細に言えばそのような促進に直接応えて生れながらも、不結実に終わった十七世紀のシュレジア派（Opitz=Gryphius=Lohenstein）の時をへだてた再生と見なし得よう。

シュレジア派が、飽迄ヨーロッパ的リズムのなかに生れながら、余りにも教養的でありすぎたために、それ以後のドイツ文学の伝統となり得なかったの⁽⁷⁾に対して、この度の運動は、その教養性がむしろ「民衆的なもの」を排除しながら、以後のドイツ文学の伝統になり得たのだ。バロック伝統の民衆劇が、新文学である正規劇運動に排除されて、ウィーン郊外に敗退したことに關しては、時勢のしからしむるものとはいえ、Nadler の次の言葉は重要に思える。「オーストリアとプロシヤという違う文化圏のおこりと実体については既に多くの的を射た言葉や気のきいた言葉がいわれてきたが、重要なのは、なぜオーストリアがドイツにおいて精神的にプロシヤと同程度に滲透しなかったかという問題だけだ。この問題には歴史的解答しかない。罪を運命におしつけてこう言うかも知れない。Kant や Hamann や Herder は残念ながらオーストリアではなくて、東プロシヤに生れたと。しかしながらプロシヤがこれらのプロシヤ人と無関係なことはオーストリア同様で、プロシヤに大いに関係があるのは Bufendorf や Leibniz や Hegel といったプロシヤ人でない人々である。ここにあるのは運命ではなくて、自ら責任ある決意だ。オーストリアは十三世紀以来次第にドイツの外に、プロシヤは十八世紀以来絶えずその内部に発展してきた。ウィーン會議においてオーストリアはせいぜいオーストリアに属していたものだけを取った、しかしそのすべてすら取らなかった。プロシヤはしかしザクセンの半分とライン地方を取った。そしてまさにライン地方におけるプロシヤの精神的確保こそは、政治的確保のあ

(7) 『ドイツ・バロック劇場序説』参照

とで、十九世紀のドイツ精神史において、最も重要な出来事の一つである。1814年のプロシヤとオーストリアの戦線からの戻り方の違いがオーストリア、プロシヤ、そしてドイツの文学発展に影響している。⁽⁸⁾ 即ち若しドイツにおいて、オーストリアがプロシヤの前に敗退していなかったならば、ドイツ文学は今とは違う相貌を呈していたことであろう。然し事實は民衆的なオーストリアの文学伝統は、ドイツのなかで、指導性を失った許りでなく、オーストリアのなかですら、新しい教養的な文学の前にその席を譲らなければならなかったというのが真相である。伝統的オーストリアの崩壊をうながした第一次大戦をめぐって Hofmannsthal の晩年のエッセイには色濃く「オーストリアとドイツの問題」が浮びだしてくる。⁽⁹⁾ その言うところは大体ドイツはオーストリアと、オーストリアはドイツと協力してゆく以外に偉大をなす道はないということである。即ち十八世紀後半以来分裂の一路をたどってきたオーストリアとドイツとの再統合という壮大な夢である。いや、それは単なる夢ではない。Hofmannsthal が晩年、Richard Strauß, Max Reinhardt とともに異常な情熱をかたむけたザルツブルクの芸術祭 (Festspiele) の意味はまさにその夢の一つの実現であったのだ。教養ドイツの提供する Goethe, Schiller の演劇と、民衆的オーストリアが提供する Mozart, Beethoven の音楽との出会。

Grillparzer にもどろう。Grillparzer の頃には既にもう充分にオーストリアのなかにさえ、新なる教養的ドイツ文学が支配権を樹立していた。そのことはかれの Goethe への完全な傾倒を見てもわかることだ。1826年のドイツ旅行での Goethe との出会いのくだりは、その『自伝』によって窺うことができる。「……私が部屋にさきにはっていると、Goethe がむこうからや

(8) Geschichte der deut. Literatur S. 489 ff.

(9) “Die Bejahung Österreiches” (1914)

“Wir Österreicher und Deutschland” (1915)

“Preusse und Österreicher” (1917)

usw.

って来た、以前堅く冷い態度であったのに、非常に親切で暖かい態度だった。私の内心は感動しはじめた。だが食卓にむかい、私にとってはドイツ文学の化身であり、離れて遠い距離をもっていると殆んど神話的人物になっていたその人が私の手をとって食堂に導いてくれたとき、突然私のなかに幼時⁽¹⁰⁾がもどってきて、涙にかきくれた。」この外にもかれの『ドイツ文学研究』(Die Studien zur deutschen Literatur)⁽¹¹⁾を見てもわかるように、Grillparzerには、既にほぼ現代のドイツ文学史が打立てている評価の秩序があったのだ、即ち Klopstock, Lessing, Schiller, Goethe 等、そしてそのなかでは Schiller が偉大で、Goethe は最も偉大であった。そして Grillparzer はその線上に自分を考えていたのだ。「……私が私を、すべての距離にもかかわらず、かれ (Goethe) と Schiller のあとから来た最もすぐれたもの⁽¹²⁾と考える限り……。」それだけではない。Grillparzer はその作品自身、オーストリアの文学伝統に基くよりはむしろ新なるドイツ文学伝統に則って制作したと言っている。即ちその習作『カスティリアのブランカ』(Blanca von Kastilian, 1807-09) は Schiller の『ドン・カルロス』を手本にしており、更にそのギリシヤ劇『サッフォー』(Sappho, 1817) の節度と形式美は Goethe の『イフィゲニエ』と『タッソー』なくしては考えられない。然し何よりも Grillparzer の作品を、新なるドイツの教養的文学伝統に位置づけるものは、その劇作品の文学性であろう。そもそも新なるドイツの教養的文学の発生そのものが、拙稿『ウィーンの民衆劇』で述べたように、役者本位な即興性の多いバロック伝統演劇に対して、フランスの古典劇を模範とする、劇作家本位の文学性の優位する正規劇の提唱 (Gottsched) に始まっている。この精神は、それ以後様々な迂余曲折を経ながらも、半世紀の後のゲーテのヴァイマール劇場にも、指導原理として生きつづけていた。1802年に Goethe は『ヴァイマール宮廷劇場』(Weimarisches Hoftheater) という小論文の

(10) Meyes Klassiker=Ausgaben の Grillparzers Werke Bd. 5. S. 418

(11) a. a. O. S. 351 ff.

(12) a. a. O. S. 422

なかで次のように書いている。「観客を賤民として扱うより大いなる観客に
対する侮蔑はない。賤民は何の用意もなく劇場になだれこんできて、直接楽
しめるものを求める、賤民は見、驚き、笑い、泣くことを求め、そしてかれ
らに依存する劇場当事者を大なり小なりかれらの程度におとし、一方では劇
場を過度に緊張さすとともに、他方これを解体することを余儀なくさせる。
私たちは幸にして私たちの観客から、特に当然のことながらイエナの観客を
考える場合には、次のことを前提とすることができるのだ、即ちかれらは入
場料以上のものをもたらすこと、更に重要な作品の細心な初演がいささか難
解で、味わい得なかったとしても、観客は進んで次回上演前に勉強して、そ
の作品意図にはいつてくるのだ。選ばれた観客のみが鑑賞し得るような作品
を上演することを私たちの状況が許すことによつてのみ、私たちは、より一
般の気に入る表現を目ざすことができるのだ。」⁽¹³⁾ また他の箇所では Goethe は
ヴァイマル劇場の努力目標の一つとして次のようにも書いている、「非常に
なおざりにされている、むしろ私たちの祖国の劇場から殆んど追放されてい
る韻律的朗詠 (rhythmische Deklamation) を再び取りあげること。」⁽¹⁴⁾ 思え
ばルネッサンス以来のヨーロッパ各国に共通する文学的努力として、各々そ
の国語を、フマニストが再発見した古典語の文学性にまで高めることが言わ
れよう。ドイツにおいても、Opitz にはじまるシュレジア派の努力はその表
われと見る⁽¹⁵⁾ことができる。もっともその努力はバロック時代には結実せずに、
一世紀を距てた Goethe, Schiller において成就したのではあるが。上に引
いた Goethe が劇場のために目ざした「韻律的朗詠」の努力も、その意味で

(13) Eduard von der Hellen 編纂の Goeths Werke Bd. 15 S. 164ff.

なお Goethe のこの言葉は、ブルク劇場の支配人 Schreyvogel の言葉と鋭く対立する、即ち「ヴァイマルの演劇術はウィーンにとっては何の役にも立たない、というのは小都市の劇場には、劇場がそれに従って形成され得るところの観客 (Pulikum) が欠けているからだ。」即ちウィーンの劇場に対して Goethe, Schiller が管理したヴァイマル劇場が飽くまで過渡期的実験劇場であったことは銘記されるべきことだ。

(14) a. a. O. S. 162

(15) 拙稿『ドイツ・バロック劇場序説』S. 94 ff. 参照

理解されよう。つまりドイツ語を、俗語とは違った文学語（詩）に高めることだ。そして Grillparzer もその線上で、即ち文学語で、くわしく言えば韻律を用いて、特に blank vers（五脚、無韻のヤンプス）でその劇を書いた。このことは同じ時代に、郊外とはいえやはりウィーンで大成功を博していた Raimund, Nestroy の作品と較べたとき、はっきりする。これら伝統的作家の作品の基調は全く俗語であり、方言であって、それに所々音楽をともなった歌謡が挿入されるのだ。それは戯曲というよりは、むしろ脚本台本ともいべきものだ。それは余りにも、Grillparzer の正規劇とは相違しすぎる。Grillparzer の正規劇はあくまで文学作品として読みうるものであり、伝統ウィーン劇と較べて、はるかに Goethe, Schiller のドイツ正規劇に近い。Grillparzer がその正規劇に導入した文学については、その詳しい分析は Urs Helmensdorfer の『Grillparzer の劇芸術』（Grillparzers Bühnenkunst, 1960）、特にその第三章『Grillparzer の劇法』に見ることができるが、そのなかで Helmensdorfer も Grillparzer がその劇に用いた文学について次のように書いている。「詩人 Grillparzer は久しく、Schreyvogel あてのあの手紙でかれに起ったのと同じことを体験している、即ちかれが根源的に感じることは、（それを私たちは疑う理由はないのだが）、言語的に言いあらわされると、ステロタイプとして働く。詩作において、かれは意欲しないのに旧態然におちいる。かれの詩人的試みは（若い Goethe の場合のように）多くの偉大なる手本との独自の遭遇の所産としてではなくて、Schiller や、Goethe や、Werner や、Kotzebue などの色あせた空虚な写しとして働く⁽¹⁶⁾」そして Helmensdorfer は、続いて Grillparzer がそのようなならざるを得なかったのは、ドイツ語を文学語として高めるための苦闘は既に Goethe, Schiller 等によって輝しい成果をもってしつくされていたからであったと説明している。即ち Grillparzer はその成果を「色あせた」ステロタイプとして使用する以外になかったと言うのだ。その理由はどうある

(16) Grillparzers Bühnenkunst S. 106

うと、Grillparzer がその劇に用いた文学は、Gottsched に始まるドイツの教養的文学の線上につらなり、更にその完成者 Goethe, Schiller のエピゴーネンであることには変りない。

以上述べたことと、Nadler がその文学史の Grillparzer の箇所を下した結論とある意味で一致する。「Grillparzer の作品を、詩人の個性のそとにある領域に関係づけるとするならば、ウィーン劇場の伝統と同時代の要素にのみ関係づけることができる。Grillparzer の劇作品は年代順から言っても様式から言ってもウィーン劇場の様式と文学から生れたものである。それは決定的事柄である。この劇場文学にはローマン的なものは既に含まれていた、然しローマン的ということが言われるずっと前からだ。古典的なものはしながら Grillparzer がウィーン劇場に始めて創り出したのだ、即ちかれはウィーン劇場のレパートリーに十八世紀及び十九世紀初頭の項目のあとに古代の様式の悲劇を導入したのだ。Goethe と Schiller が古典家 (Klassiker) と謂われるように、Grillparzer もまたウィーン劇場の古典家である、Grillparzer はこの劇場の舞台と文学様式にカノンの有効性を与えた⁽¹⁷⁾のだから。」Nadler がここで言う「古典的なもの」というのは、Gottsched 以来の教養ドイツが追求、完成したものである。この「古典的なもの」が、その実現者 Goethe, Schiller への傾倒によって、Grillparzer の手で、ウィーン劇場に移植されたのである。Grillparzer に対する関心は、教養ドイツの文学史上で捉えるかぎり、Goethe, Schiller のエピゴーネンとして二義的な意義しかない、精々「詩人の個性」(Schaffende Persönlichkeit) に惹かれる程度である。多くの Grillparzer 研究がその晩年の小説『哀れな辻音楽師』(Der arme Spielmann, 1847) の主人公の「病める魂」を Grillparzer の魂として、逆にこの魂をその生活に、(例えば Katharina Fröhlich との恋愛など)、更にその作品のなかに見てゆこうとしているのがそれである。然し上記の Nadler の結論も、Grillparzer がつくり出した「古典的なもの」は、よしそ

(17) a. a. O. S. 651 ff.

れが Goethe, Schiller の影響のもとに生れたとしても、飽迄それは「ウィーン劇場の様式と文学」から生れたものであって、そのことは決定的な事柄であったと言っている。私が Grillparzer を取りあげた理由もそこにあるのだ。即ち一般に教養ドイツ伝統のなかに編入されている Grillparzer を、ウィーン劇場伝統のうゑに位置づけること、そのように位置づけられた Grillparzer の意味は何か。先に引用した Hofmannsthal のエッセイ『文学に写し出されたオーストリア』にも、これに関連して、Grillparzer が次のように述べられている。「乳母の膝のうゑで、『魔笛』のテキストから Grillparzer は字を読むことを学んだ。偶然というものは存在しない、世界史的にも、個人の伝記にも。『魔笛』というこのテキストは、何という不思議なものであろうか、素朴で、子供じみていて、後の教養の時代からはうとんじられながらも、不滅で、Goethe に続篇を書く気をおこすだけの値打のある——そしてまたこのことは非常にあり得ることなのだが——その膝のうゑで Grillparzer が『魔笛』のテキストで文字を学んだところのその乳母は全くスラヴの血統かそれとも混血かであり、かの女から Grillparzer はクロク⁽¹⁸⁾公ドラホミーラとその娘たちの伝説のいぶきのいくらかを乳のように飲み、それが生涯なかば野蛮な幻想の独特な陰影でもって、かれ自身の幻想のまわりにただよい養ったことであろう。＜私の作品に接すれば、私は私の若い頃レオポルトシュタットの妖精たちのメールヘン劇を楽しんだことがわかる筈だ。＞と Grillparzer 自身かつて言っており、事実、かれが創った最良のものが描かれたのは常に民衆的なカンバスである、かれの作品のなか乃至底にはいくらかの騎士劇、盜賊劇そして幽霊劇、更に劇化されたお伽噺がある。幽霊劇である『祖妣』(Ahnfrau) を、高められたスペクトル劇である『夢は人生』(Traum ein Leben) を、更に早替り喜劇であり魔法喜劇であると

(18) 『リブツァ』の人物

(19) a. a. O. S. 334 ff. なおここで言われている妖精たちのメールヘン劇、騎士劇、盜賊劇、幽霊劇、早替り喜劇、魔法喜劇といった名称は、ウィーンの郊外劇場で演ぜられていたバロック伝統劇の当時流行のジャンルをあらわしている。

ころの『リブッサ』(Libussa)を考えればいい。⁽¹⁹⁾ ここには教養ドイツ文学史で語られるのとは全く違った Grillparzer の姿が述べられている。Grillparzer と同じオーストリア人である Nadler にしても Hofmannsthal にしても、Grillparzer を余りにオーストリア的に語りすぎているのであろうか。

あらましではあるがウィーン劇場をバロックからたどってきた私としては、教養ドイツの正規劇の方に強力に吸収されながらも、Grillparzer の正規劇が、その発生地盤であるウィーン劇場の故に、教養ドイツの正規劇と相異なる点を認めないわけにはいかない。「病める魂」という「詩人の個性」をこえたところでの Grillparzer の特異性を認めないわけにはいかないのだ。そしてそのような特異性を述べるのがこの文章の目的である。些か恣意的列挙をまぬがれ得ないが、そのような特異性として先ず Hofmannsthal も、Grillparzer が Schikaneder=Mozart の『魔笛』のテキストから文字を吸収したことを指摘しているが、この宮廷文庫の局長という教養的余りにも教養的な劇作家がその劇作のために外から吸収したものとして、この劇作家特異なものはないか。Nadler は Grillparzer の教養体験として次のような多彩なリストをあげている、即ち Plato, Euripides, Voltaire, Shakespeare, Byron, Gozzi, Machiavelli, Tasso, Lope と Cadéron, ドイツでは Kant, Hamann 等。⁽²¹⁾ 教養ドイツ文学がたどった教養過程の大体のあらまちはまずフランス古典劇の導入があり、更にそれに対する Shakespeare の支持がある。そして Grillparzer も、その教養ドイツ文学の Schiller の『ドン・カルロス』に則って『カスティリアのブランカ』を、Goethe の『イフィゲニ

(20) Grillparzer が教養的文学の伝統に連なることを示す例として、さらに Gottsched 以来のこの伝統推進者が大体そうであったように、かれもまた知識階級に属していた。1832年以来かれが就いていた宮廷文庫局長(Direktor des Hofkammerarchivs)という職がまさにかれのそのような「教養性」を端的にあらわしている。それに対してバロック伝統に拠る人たちは、Raimund, Nestroy は勿論、かれらの先駆者 Stranitzky, Weiskern, Hafner 更に後の Anzengruber もことごとく俳優出身であることを思えば、その対照は一層明確になろう。

(21) .a a. O. S. 642

エ』、『タッソー』を前提として『サッフォー』を書いたことは前述の通りである。然し私たちは Grillparzer の特異な教養体験として、教養的ドイツ文学に顕著とは言えないスペイン文学の影響を指摘しなくてはならない。⁽²²⁾ 十七世紀後半からウィーンを風靡したイタリア文化の影響とともに、ウィーンとマドリードを結ぶハプスブルクの必然としてスペイン文学がウィーンに与えた影響は、⁽²³⁾ ドイツ・ローマン派のスペイン文学の取りあげ方が教養的恣意であったのとのおのずから相異なる。Grillparzer の場合、『トレドのユダヤ女』(Die Jüdin von Toledo) は Lope de Veda の《Las paces de los reyes y judia de Toledo》に則り、更に未完の『エステル』(Ester) は矢張 Lope の《La hermosa Ester》を参考にして創られているほかに、⁽²⁴⁾ 例えば『ハプスブルクの兄弟争い』(Ein Bruderkrieg in Habsburg) においては次のような場面がある。

(幾冊かの本がのっているテーブルの方に歩みよる。そのなかの一冊をつかむ。)

ルンプフ スペインからのものです。

ルドルフ (元気に) Lope de Veda だ。

ルンプフ マドリード宮廷の陛下の大使たちの急報もございます。

(ルドルフ、テーブルのうえの書類を軽蔑をもっておしかえす。坐って、開いた本を手にとって読む。)

フェルディナント大公がお着きです。

(ルドルフ、窺うように一瞬眼を本からはなすが、更に読みつづける。)

ドン・ツェザールさまがここにいらっしゃいました。

(ルドルフ、さっきと同じようにする。)

(22) ドイツにスペイン文学が本格的に導入されたのは、ローマン派においてである。Wilhelm Schlegel 等。

(23) Hofmannsthal のカルデロン反訳、翻案の事業もこの線上において考えるべきであろう。

(24) 1816年に Calderon の『人生は夢』を訳している。

またおいでになります。

クレゼル（マチアスに）勇気をおだしなさい。何ですか、あなたは震えておいでですね。

（皇帝、読みながら大声で笑う。）

いい機会です。陛下は御気嫌のように見うけられます。おやんなさい。

ルドルフ（読みながら） Divino autor, Fenix de España. （神のような作家だ、スペインの不死鳥だ。）⁽²⁵⁾

以上のことからでも、 Grillparzer がどんなに Lope de Veda に心酔していたかが窺われる。なお Lope に関しては、かれの『スペイン研究』⁽²⁶⁾（Spanische Studie）に詳細が書きこまれている。Lope が Grillparzer にとってどのような意味をもったかについては、 Helmendorfer の言葉を聞こう。「スペイン劇場の途方もなく豊かな世界が Grillparzer を捉えたのだ。その劇場では地上と天国と地獄が輝しい演劇形態をとっていたことがかれを感激させた。かれは Lope において、あらゆる種類の悟性文学に対する最も素晴らしいプロテストをたたえている。かれは Lope の喜劇の人生の楽しさ（Lebensfreundlichkeit）とその楽しさを強力に動かす力、即ち無数の形態をとった愛を賞嘆しているのだ。」⁽²⁷⁾

次いで、それではそのような教養体験をもつ Grillparzer の劇形式には特異性はないか。教養ドイツの演劇運動は、ヨーロッパ・ルネッサンスにおいて古代演劇に関する理論的展開が人文学者たちによってなされたように、この度はフランス古典主義（乃至はそれに対立する意味で Shakespeare）を

(25) Meyer 版 Bd. 4. S. 133

(26) 『スペイン研究』の含むところは同時代のイスパニア文学からの抜萃であり、Caldéron と Lope の比較（Grillparzer はこの二人を Schiller と Goethe にたえずたとえる）であり、又個々の作品、場面の註釈である。年とともに原典によるベダンチックな作品研究が増え、Helmendorfer に言わせると、「スペイン研究は Grillparzer 自身の創作力が衰えるとともに伸びている。」

(27) a. a. O. S. 76

媒介としてではあるが、やはり Aristoteles の演劇理論をめぐって展開されている。模倣説、上流階級の克服、市民劇の理論、Aristoteles 解釈、性格の混交の問題、同情と恐怖の解釈、Shakespeare 受容及びそれと結びついた歴史化、個人化、ギリシヤ劇場の影響、悲劇と喜劇との分割、更にその両者の混交、叙事詩と悲劇との関係、悲劇的対象を楽しむ理由、悲劇における「崇高なもの」と「コーラス」の理論等。⁽²⁸⁾ 階級的には Diderot などの影響をうけて悲劇の人物として新しく市民が登場はしてきたが、教養的な Aristoteles 解釈を背景にして、劇は矢張悲劇と喜劇にはっきりと区分されていた。一応教養ドイツの教養に従っていた Grillparzer も、市民劇こそ書かなかったが、『サッフォー』、『金羊皮』(Trilogie des goldenen Vließes)、『海と愛の波』、『トレドのユダヤ女』、『オットカール王の幸運と終末』(König Ottokars Glück und End)、『君主の忠実な従者』(Ein treuer Diener seines Herrn)、『ハプスブルクの兄弟争い』、『リブッサ』にははっきりと悲劇(Trauerspiel)と銘うち、『嘘つきは呪われよ』(Weh dem, der lügt)には喜劇(Lustspiel)と銘うつことによって、劇の二大ジャンルに従っている。ただデビュー作である『祖妣』は、Aristoteles 教養に属する悲劇、喜劇という銘がうたれていなくて、既に Hofmannsthal も指摘しているように、当時の民衆劇の一ジャンルであった幽霊劇(Gespensstük)に属する。この劇がそのような民衆劇のジャンルに属するためであろうか、1841年にウィーンの三大劇場、即ちブルク劇場、ケルントナートル劇場、アン・デア・ヴィーン劇場を掌握した Schreyvogel は、この作品を宮廷劇場であるブルク劇場とケルントナートル劇場ではなくて、郊外の民衆劇場であるアン・デア・ヴィーン劇場で初演している。⁽²⁹⁾ 悲劇、喜劇の銘をもたないものとしてもう

(28) Benno von Wiese 編纂の Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik. 参照

(29) 因みにアン・デア・ヴィーン劇場においては、『祖妣』のほかは『サッフォー』と『オットカール王の幸運と終末』が上演されている。Anton Bauer: 150 Jahre Theater an der Wien. S. 106

一篇『夢は人生』⁽³⁰⁾がある。これは「四幕のメールヘン劇」(Dramatisches Märchen in vier Aufzügen)と銘うたれており、Hofmannsthal も「高められたスペクトル劇」と言っている。バロック伝統の民衆劇は、拙稿『ウィーンの民衆劇』⁽³¹⁾のなかで述べたように、「からくり喜劇」(Maschinen Komödie)とか、「ロマンチック、コミック民話劇」(romantisch=komische Volksmärchen)とか、「パロディ的夢幻劇」(parodische Zauberspiel)とか、「改心劇」(Besserungsstück)とか、更に「ロマンチック、コミックなオリジナル夢幻劇」とか様々な名称をもっていた。『夢は人生』につけられた「四幕のメールヘン劇」という名称は明かに、それらの系列につらなるものと言えよう。事実バロック劇の特性である夢によって、主人公 Rustan が改心するこの劇は、《Deutsche Literatur》のなかでウィーンの民衆劇を Otto Rommel が編纂した Barock-tradition 篇のなかの「改心劇集」のなかを集録されているが、この点から言ってもこの劇がむしろバロック伝統の民衆劇に属するものと言えよう。大体 Grillparzer は教養作家らしく科白の文学性に重点をおいて、動作などのための所謂ト書が少ないのだが、この劇における人生から夢への転換を示すト書などは、科白よりもト書きに重点がかかった民衆劇の夢幻的台本に著しく類似している。

(多声的な音楽が低くハーブの響きのなかにはいってくる。——ベットの頭のところと足のところに二人の少年が浮び上ってくる。一人は色とりどりの服を着て、消えた松明をもち、他の一人は茶色の衣裳で、燃える松明を持っている。ルスタンのベットごしにかれらは互いに松明を近づける。色とりどりの服の少年の松明に点火され、茶色の服の少年はその松明を地面で消す。

(30) この劇が直接抱ったのは Voltaire の小説 (“Le Blanc et le Noir”)であるが、勿論その背景には Caldéron の有名な『人生は夢』がある。ここにも Grillparzer のスペイン文学の滲透が見られる。なおこのモチーフは更に Hofmannsthal の晩年の問題作『塔』に打けつがれている。

(31) a. a. O. S. 79 ff.

——そのとき背景の壁が開く。雲が視界を蔽っている。雲があがる。第二幕が演ぜられる場面が、ヴェールで蔽われて、見えてくる。ヴェールも消える、一枚目、二枚目と。場面が明らかになる。前景に立っている棕櫚の木のそばに大きなとぐろをまいて一匹の大きな黄金に輝く蛇があらわれ、木の一番下の葉の方に身を伸ばし、次第に登ってゆく——ルスタンは眠ったまま身を動かす。⁽³²⁾

民衆劇への接近がうかがわれるのはこの二作だけではない。悲劇、喜劇と銘うたれた上述の諸作品もこれらをつぶさに見るときは、教養ドイツの作家たちが創った悲劇、喜劇とは違って、その背後に多彩な民衆劇の動きを見ることができる。「私の作品に接すれば、私は私の若い頃レオポルトシュタットの妖精たちのメールヘン劇を楽しんだことがわかる筈だ。」と Grillparzer 自身が言っていることだ。例えば三部作『金羊皮』における金羊皮の夢幻的象徴性、特に第二部『アルゴナウタイ』の第四幕の洞窟の場面、メディアの助けでヤゾンが金羊皮を奪うところは、原作 Euripides の科白劇には見られない、民衆劇的な夢幻性が色濃く出ている。Meyer 版の註もこの場がオペラの効果をねらったものであって、特に Mozart の『魔笛』を連想させることを述べている。⁽³³⁾更に晩年の作『リブッサ』は、プラーク建設という歴史と歴史以前とのいわば接触点が描かれているだけに、ここでも歴史的なプリミスラウスに対するリブッサをつつむ先史的闇の夢幻性が、例えば予言の力などでもって舞台を科白劇をこえたものになっている。この劇においては更に頸飾りにもなる肖像をもった帯と謎が象徴的に折りこまれ、メールヘンの効果を出している。謎に関連したことであるが、Grillparzer の唯一の喜劇『嘘つきは呪われよ』も矢張、この題名通りの言葉をシャロンの司教グレゴールに実行するように命ぜられたコックのレオンがゲルマンの蛮地に捕虜アタルス（グレゴールの甥）を救出におもむく冒険談であって、これに関しては

(32) Meyer Bd. 5. S. 34

(33) Bd. 2. S. 363

Meyer 版の編者も次のような註を附している。「第一幕は外面的筋の展開のほかに本筋の主題を出している、即ち司教はくりかえし念を押して《噓つきは呪われよ》という言葉をつたきこんで、従者（レオン）にあざむくことなくアタルスを救出するという困難な課題を課す。終幕はここで提出された問題を解決し、その間に本来の劇、即ち蛮地からの脱走があるのだ。この構造において作者は民衆劇の様式に従っている、即ち Raimand の多くの夢幻劇（Zaubermärchen）は最初に目標をおき、その目標は特別な条件のもとにおいてのみ達成され得るのだ。『夢は人生』も同様につくられている。⁽³⁴⁾」このように見てゆくとき、Grillparzer の劇作品は、表面的には一応教養の原理に基いた悲劇、喜劇に分類はされているにしても、一步近づいて見たときに、そこには恰度民衆劇のもつあの多彩なヴァリエエティの反映を感じないわけにはゆかない。だから Nadler も Grillparzer の作品を歴史劇と夢幻劇とギリシャ劇に分類しているが、この三様式すらも晩年の、Nadler 称するところの「諦観の偉大な三部作」、『トレドのユダヤ女』、『リブッサ』、『ハプスブルクの兄弟争い』にあっては分かちがたくもつれあっていることを述べている。『兄弟争い』は歴史的性格悲劇である。しかしここには少くとも、夢幻的なものにふれる场景の着想がある。『リブッサ』は夢幻劇に非常に近く、殆んどそれだと言っているが、神話的相貌と他の多くのものがギリシャ劇との親近性を全く否定することはできない。『ユダヤ女』は夢幻劇の魔術的装置及びギリシャ様式の魂の劇同様に歴史的悲劇にかかわりをもっている。⁽³⁵⁾」

1942年南米のリオ・デ・ジャネーロで自ら命を絶ったオーストリアの作家 Stefan Zweig が1940年に書いた文章『昨日のウィーン』(Das Wien gestern) にオーストリアの、またウィーンの歴史的なインターナショナリズムが描かれている。「……ウィーン子なら誰でも祖父ないし義兄弟にハンガリイ人や、ポーランド人や、チェッコ人や、ユダヤ人を有っていたし、将校や官吏は誰

(34) Bd. 5. S. 445

(35) a. a. O. S. 650 ff.

でも数年を地方（Provinz）の守備隊で過ごし、かれらはそこで言葉を覚え、そこで結婚した。そういうわけでウィーンの最も古い家でありながら、絶えずポーランドやベーメン生れとか、トレンチーノ生れの子供がいたわけであるし、またどの家にもチェッコ人ないしはハンガリイ人の女中や料理女がいたのだ。だから私たちは誰でも子供の頃から異国語の洒落の一つや二つは理解したし、女中が台所で歌ったスラヴやハンガリイの民謡を知っていた⁽³⁶⁾…。」

Grillparzer の戯曲を読むときに、前述のような様式的多様さにもまして、その題材において私たちの注意を惹くのは、Zweig も指摘しているような歴史的にオーストリア化された異国性の多様さともいうべきものである。それはプロシヤの抬頭とともに目指されたドイツの世界征覇とは違う、「神聖ローマ帝国」ハプスブルクのインターナショナルな版図である。『オットカール王の幸運と終末』ではハプスブルクのルドルフをめぐるベーメンのオットカールの消長が語られており、プラーク、ウィーンを始めメーレン、シュタイエルマルク、ケルテン、更にハンガリイ、ジーベンビュルゲン等が劇の版図をつくっている。『リブッサ』はそのベーメンの首都プラークの建設を主題にしたものであるし、更に『ハプスブルクの兄弟争い』は三十年戦争前夜のハプスブルクのルドルフ二世を中心に据えている。更に『君主の忠実な従者』はハンガリイの歴史のなかから忠臣バンクバーヌスが選ばれて主人公となっている。『トレドのユダヤ女』は前述のように Lope とともに、ウィーン＝マドリード軸の一方スペインが舞台になっている。このことは Hofmannsthal もそのエッセイ『Grillparzer の政治的遺言』（Grillparzers politisches Vermächtnis）において言っている。「……Grillparzer のなかにはそれ（寛容的生命力）の充実が全く意識されることなくあった、かれのオーストリア気質は何ら問題的なものをもってはいなかった。かれの内心の心情、即ちかれの生命の生活、想像力にはスラヴ的ベーメン人もメーレン人も、シュタイエル^{フアンタジー}人⁽³⁷⁾やチロル人同様に近かった、かれは Palacky を論難した、だがその非難

(36) アカシア書房の翻刻版 S. 8

をかれはどのように言いあらわしたか、Palacky は余りにもドイツ的すぎる、Palacky は余りにもドイツの時代理念に引きまわされた。ペーメンは私たちに属するのだ、不滅の高い単位としてのペーメンと世襲地 (Erbland)、これはかれにとっては神の欲したまう事実であった、かれにとってだけではなく、かれのなかのゲニウスにとってもそうだった、そのゲニウスは地上のすべての人々のこのような国単位からその故郷をつくったのだ。Schiller の劇の舞台はまだすべての君主たちの国々であるが、Grillparzer のは本質的にはすべてオーストリアである。Grillparzer のギリシヤ人たちはその舞台をどこにももたない、かれらにおいて郷土的なものが超時代的観念的衣裳をまとうてあらわれてくる、その他の作品のなかで四篇の舞台はペーメンと世襲地^{エルブラント}であり、一篇の舞台はある意味ではオーストリアの歴史に属するところのスペインであり、もう一篇はハンガリイである。オットカールとルドルフ・フォン・ハプスブルクに体现されたスラヴとドイツとの対照は誰の心もそこなわない、なぜなら輝しい、デモーニッシに力強いが、安定を欠いだスラヴの精神像は、組織と耐久性を求めるドイツ人の素朴で健実なそれと同様に創造的愛情で眺められているからである。⁽³⁸⁾……」たしかに教養ドイツの諸作家は、十七世紀のシュレジア派が果し得なかった仕事、即ちドイツ語を古典語と同じ文学語にまで高めることをなしとげて、ドイツ文学に一つの黄金時代を招来しはしたが、そのような文学語を用いたかれらの作品のためにかれらを取りあげた対象、乃至はその取りあげ方は一般に教養的とは言えないか。例えば Gottsched の代表作『死にゆくカトー』(Der sterbende Cato, 1732) にしても、ローマの英雄をフランス古典主義の見本の実験として登場させたものであったし、Lessing の『ミンナ・フォン・バルンヘルム』(1767)や『エミリア・ガロッチ』(1772)一舞台はイタリアーは市民劇の理論や悲劇論が

(37) Franz Palacky, チェッコの歴史家にして政治家(1798-1876)。汎スラヴ主義に対して Austroslavismus の立場をとり、オーストリア内でのペーメンのナショナリティを主張した。なお Grillparzer が Palacky にふれた箇所不明。

(38) Prosa III. S. 258 ff.

前提になって成立したとも言えようし、更に Goethe の『ゲッツ』(1773) は Shakespeare に触発されて生れたものだし、Schiller の『ドン・カルロス』(1785) と『ヴァレンシュタイン』(1799) は夫々『ニーダーランデの没落』、『三十年戦争史』という歴史研究から生れたものである。Goethe にとって、ゲッツも、エグモントも、タッソーも、更にファウストすら Goethe という Individium の体験を表わすための表現手段にすぎなかった。Schiller にとっても同様に、ドン・カルロスも、ヴァレンシュタインもすべて、自由というかれの思想を表わすための表現手段にすぎなかった。それらはつまり謂わば任意の衣裳にすぎなくて、本質はその衣裳を通して語られる体験なり思想であったのだ。その意味で教養ドイツが生んだ諸傑作は、土と民衆から離れた教養の産物であり、その支えはせいぜいそれら教養人の Individium であった。それというのもドイツ文学の黄金時代が、ヨーロッパの運命からかけはなれたヴァイマルという地方宮廷に集った教養人によって創りだされたからではないか。Grillparzer も成程教養的に題材を研究している、例えば『君主の忠実な従者』と書くためには、Seuer によれば Fessler, Bonifinius, Boner, Chronion, Schier 等の文献を漁っている⁽³⁹⁾。然しかれの場合、何よりも注目されることは、上にも述べたように、かれがそのなかに生き、しかもヨーロッパの運命の渦中のなかでのその存亡に最大の関心を抱いていたところのオーストリアの膨大な生きた伝統のなかから題材を汲みとっているということである。ベーメンの歴史も、ハンガリーの歴史も、それは Goethe や Schiller の場合のように個人の体験や思想を表わすための任意の衣裳ではなくて、オーストリアの伝統のなかに生きている限り、それ自身積極的な意味をもっていたのだ。

Hofmannsthal は前述の『Grillparzer の政治的遺言』というエッセイで、「Grillparzer は決して政治家ではなかった、だが Goethe と Kleist と並んでかれはドイツ語で書いた近代の文学者のなかで最も政治的な人物であっ

(39) Bd. 4. S. 372 ff.

(40)と述べている。たしかに Grillparzer の作品には、表面まるで政治的でない作品、例えば『海と愛の波』(テーマはヘーロとレアンダアの悲恋)のような作品にも、教養ドイツの政治的な作品にもまして政治が滲みでている。それは上にも述べたように、かれが既に題材的にオーストリア的であるということによって、ヨーロッパの運命からかけはなれた地方小都市で観念にふけていた教養ドイツのドイツ人と違っていただけのことでもある。事実この宮廷文庫局長は Metternich の体制下の苛酷な検閲制度に極度に悩まされなければならなかった。この Metternich 体制に対する批判は、1839年の政治論文『Metternich 侯』に集注している。⁽⁴¹⁾ Metternich 体制に打撃を加えた「三月革命」はだからかれにとっては歓迎すべきものであった。だがそれがハンガリー、バーメン、ポーランド、イタリアの蜂起となり、かれのオーストリアに打撃が加えられるに及んだとき、かれは有名な詩『ラデッキー元師』(Feldmarschall Radetzky) を書いてオーストリア軍を激励した。だがかれの政治性が滲み出ているのはやはりかれの本顔である劇作においてである。1838年に、かれの唯一の喜劇『嘘つきは呪われよ』の上演が完全な不評を蒙って以来、かれは最早かれを容れることのできない現実の劇場のためには芝居を書かなかった。未完の『エステル』を含めて、『トレドのユダヤ女』、『ハプスブルクの兄弟争い』、『リブッサ』はすべてかれの遺稿のなかから見出されたものである。これらの劇はそれ以前の劇と違って、劇場の制約に縛られることなく、存分にかれの主観をもりこんで書かれている。その意味で、Helmensdorfer も指摘しているように、レーゼ・ドラマに近づいている。同じくハプスブルクの皇帝を扱いながらも、『オットカール』と『兄弟争い』を較べたとき、前期と後期の差がはっきりする。即ち前者は客観的で、その故に演劇的であるのに対して、後者ではルドルフ二世に重く作者の主観が加

(40) Prosa III. S. 252

(41) Metternich に対する批判は、Metternich をめぐる Genz, Adam Müller, Friedrich Schlegel を思えば、Schreyvogel, Grillparzer の反ローマン主義的立場からも考えられる。

わって、Helmensdorfer に言わせると、Hofmannsthal の晩年の作『塔』と並んで舞台上演は殆んど不可能に見える。⁽⁴²⁾既に述べたように Grillparzer は題材的にオーストリアの伝説のなかに生きている点で政治的と言えようが、その政治性は、オーストリアが脅かされ、更に劇場の制約をはなれて感慨を充分にその作品にそそぎこむことの出来るようになったかれの晩年に到って一層色濃く滲み出ているようである。就中『兄弟争い』と『リブッサ』にそれは荘大な表現を得ている。それではそのようなかれの政治性はどのようなものであるか。例をもって示そう。『兄弟争い』の思想は特に、第三章においてユリウス・フォン・ブラウンシュヴァイクとベーメンの氏族の代表者たちの前で語られるルドルフ二世の言葉にこめられているようだ。

.....

よしお前たちが、人間のなかにただお前たちの兄弟しか見ないほど
それほどキリスト教的にやさしい心であろうと、
眼に見えて明かな世界において、
山と谷と河と野のたたずまいを見るがいい。
高地はよし禿げていようと雲にそそりたち
雲を雨にして谷に送り、
森は激しい暴風雨をはばみ、
泉は果実はつけないが、果実を養い、
かくて高きと低きとの、果実と保護との
交互作用からこの全体が、それが受在することに
その理由と義しさがある全体が生れるのだ。
聖なる結びつきを裁きの場に出すな、
意識されることなく、誕生とともに、

(42) S. 99 (私個人としては、『兄弟争い』といい、『塔』といい、所謂演劇的でないだけに、一層上演欲がそそられるが。)

それ自身証明なるが故に証明を要せず、
弾丸が敵対的に引はなすものを結びつける聖なる結びつきを。⁽⁴³⁾

.....

更に『リブッサ』から。その終幕における、愛する夫プリミスラウスが建設する新しい都市プラーク（闕の意）を前にして、その都市の聖別を行うために、これを最後に祭壇に立った旧いドラホミーラの世界に属するリブッサの新旧に引裂かれた魂の悲痛な叫びと予言。（非常に長いのでその一部だけを抄訳する）

.....

あなた方は知識の樹から食べたのだ、
そしてこれからもその実で自分を養おうとしている。
それではお達者で。私は今日からあなた方をあきらめます。
あなた方はここに一つの都市を築こうと考えている、
あなた方の浄らかな小屋から出て、
そこでは誰もが、人間として、息子又は夫として
自足したものであったのに。
もはや全体ではなくて、都市と謂う全体の、
各個人をのみこむ国家と謂う全体の
たんなる部分であろうとしているのだ、
善と悪とのかわりに、有益と利益を計り
あなた方の値打に値段をつける。
自足し、生活に必要なすべてのものに恵まれていたあなた方の土地から、
守りである山々にかこまれ、
そのためにまわりには海も陸もなきがごとく

(43) Bd. 4. S. 197

自立している世界であるあなた方の土地から
貪慾な望みを抱いて出てゆき、
異郷でわが家を、わが家で異郷の思いを抱こうとしているのだ。

(中 略)

諸々のものの絆は解け、
つつましくきまっていたものは測り知れぬものとなり、
神々すらもひろがり長じて
一人の巨大な神になる、
そしてその神は普遍愛と称することだろう。
だがお前がお前の愛をすべてのものに分かつて、
個々のもの、最も近いものへの愛は減ってしまい
全くお前の胸にはただ憎しみが残るだけだ。
愛は近いものを愛するもので、
すべてを愛するなどもはや感情ではない、
お前が感情などと思っているものは思想にすぎず、
思想は言葉に縮まり、
言葉のためにお前は憎み、
迫害し、殺すことだろう——血が私をかこむ、
お前によって流された他人の血、他人によって流されたお前の血——
すれば意見が、争いが荒れ狂うだろう、
果しなく、なぜなら意見はお前自身にすぎず
お前は勝者であり敗者であるからだ。
ついに争いは解けて無となれば、
世界は恣意にとりつかれたものであろう。
お前がかくも神に思念をこらしておれば、
ついにはその神をただお前のなかにのみ考える。
自己の利益がお前の祭壇となり、

自己愛がお前の存在の表現となる。
それからお前は更にどんどんと進み、
道をつくり出そう、お前の偶像崇拜、
すなわち貪慾な腹と、むかつく食物への適応への
新なる手段をつくり出そう。
未知なる海に船出して、
世界中の利益を搾り取り、
すべてをのみこみながら、すべてにのみこまれることであろう。⁽⁴⁴⁾
.....

このような科白を吐くルドルフ二世なり、リブッサを、『哀れな辻音楽師』の主人公様に現実生活に適応することのできない「病める魂」と見、更にそこに作者 Grillparzer の「病める魂」を見ることもできよう。だがルドルフにしても、リブッサにしても、オーストリアの伝説のなかに生きていた存在であることを思えば、これはむしろ Hofmannsthal の言う Grillparzer の「政治性」の高度の告白と見る方が至当であろう。即ちオーストリア、引いてはヨーロッパという政治を通しての、精神の苦悩であるとともに予言ではないか。教養ドイツにあっては、文学は前述のように教養と Individium に支えられているために、深まるとすれば、例えば Goethe の場合のように、限りなく Individium の線上に深まってゆき、それとともに政治との離反の可能性が大きくなる。政治はひたすら所謂政治家の手に、精神はこれまたひたすら教養人の手にという、それ以後のドイツの歴史が示す経過をたどってゆく。Grillparzer がルドルフやリブッサの科白を通して恐れたのは、まさにそのようにして精神にすてられた政治が、政治自身として横行することだった。そのような政治は、恰度三月革命が逆にオーストリアの本質を揺ったように、精神を逆襲する。Hofmannsthal も同様であるが、Grillparzer の

(44) Bd. 4. S. 366 ff.

場合、深まれば深まるほど、オーストリアが浮びあがってくる。つまり精神と政治との分離はなく、むしろ精神は政治のなかに深まってゆくのだ。そして政治は精神化される。冒頭にかかげた Hofmannsthal の言葉, Grillparzer が「政治的」だという意味である。『Grillparzer の政治的遺言』のなかで Hofmannsthal が引用している Goethe のくだした文化の定義もまたそのような意味において理解されよう、「文化とは政治的なもの、軍事的なものの精神化以外の何であらうか。⁽⁴⁵⁾」

(45) Prosa III. S. 256